الصورة الفنّية في شعر البطولة في معلقة عنترة العبسي

د. حسن عيسى أبو ياسين

قُدِّر لي أن أتناول معلقة عنترة بالدرس والتحليل غير مرة؛ وعلى مدى سنوات غير قليلة: وكنت في كل مرة أضيف إلى إعجابي بها إعجاباً جديداً يضاعف من درجة تذوقي لكل شيء فيها، للغتها تارة، ولموسيقاها تارة ثانية، وللإبداع الذي تجلى في التصوير الفني فيها تارة أخرى، فضلاً عن روعة المعاني وسموها، حين تتصل بالمُثل العربية العليا في الحرب والسلم جميعاً.

بيد أن هذا الإعجاب بكل جوانب المعلقة مجتمعة سرعان ما كان يبدو قلقاً حائراً حين أصل في قراءتي وتحليلي إلى الجزء المتألق منها وهو الجزء الذي يتصل بحديث البطولة والفتوة والفروسية. وكنت أُدْفَعُ إلى السؤال دفعاً في كل مرة أقرأ فيها أبيات هذا الجزء. لماذا لا تكاد تستقيم هذه الأبيات مع التحليل الموضوعي أو الفني ؟ أكان الشاعر في هذا الجزء دون سائر أجزاء القصيدة يرتجل فيه الشعر ارتجالاً، مما أحدث فيه هذه الفجوات التي أخلت بسياقه الموضوعي، فبدا غير منسجم مع ما نعرفه من تقاليد القتال في مثل هذا المشهد الذي يتحدث عنه الشاعر. ولكن هذا التساؤل سرعان ما يبقى حائراً حين يصطدم بإحكام الصنعة الشعرية التي تأخذ بكل جوانب المعلقة بما فيها أبيات هذا الجزء إذ يبدو كل شيء فيها كأنما صنعته شاعرية شاعر محترف، يعرف ما يريد، ويعمد إليه عمداً، متسلحاً بخبرة فنية عالية المستوى وشاعرية فذة مذكورة.

إذن ما مصدر هذا القلق الذي يضطرب به السياق الموضوعي وكذا السياق الفني في أبيات هذا الجزء من المعلقة ؟

قلت : أما وقد برَّأْتُ الشاعر من مصدر هذا القلق فلا بد أن أبحث عن شيء آخر، عن شيء يتصل بتوثيق النص الشعري ذاته وذلك بالبحث عنه في مظانه المعتمدة، ومقابلة رواياته في هذه المظان، من حيث عدد الأبيات أولاً، ثم من حيث ترتيبها ثانياً. وهذان الأمران هما بلا شك - وقد صح ما توقعته - مصدر هذا القلق الذي أصاب النص، ومصدر هذا الاضطراب الذي شاع في بعض جوانبه.

وكان عليّ أن أبدأ برواية هذه الأبيات من حيث عددها وترتيبها في الديوان المحقق(١) وهو «دراسة علمية محققة على ست نسخ مخطوطة»(٢)

ثم أنظر بعد ذلك في المصادر الأخرى التي أوردت المعلقة على أن تكون رواية الديوان هي الأصل عندنا، تميزه بالتحقيق العلمي.

فماذا وجدت، فيما يتصل - فقط - بالجزء الخاص بشعر الفروسية. الذي رأيت أن أنشيء حوله دراسة تحليلية تصيب جانبيه الفني والموضوعي ؟

وجدت نصًّا وقع مضطرباً سواء في الديوان المحقق أم في سائر روايات المعلقات أم في غيرها من المصادر التي عنيت بتقييد قصائد منها على نحو ما نجده في الجمهرة لأبي زيد. ونستطيع أن نستدل على هذا الاضطراب الذي أصاب النص من عدة وجوه، فهو في التقديم والتأخير الذي أصاب أبيات النص تارة، وفي غياب أبيات بعينها من هذا الجزء في رواية ووجودها في رواية ثانية تارة أخرى، وفي اختلاف عدد الأبيات بين هذه المصادر تارة ثالثة. فعلى سبيل المثال نجد أن عدد أبيات هذا الجزء من القصيدة - أعني أبيات الحرب والبطولة - بلغت في الديوان المحقق سبعة وعشرين بيتاً بدأها بالبيت ذي الرقم (٤٧) وانتهى بها عند البيت ذي الرقم (٧٨) وقد أسقطنا من بينها الأبيات (٦٤ - ٦٨) وهي الأبيات التي يتحدث فيها عن رسولته إلى عبلة. بينما بلغت أبيات هذا الجزء في الجمهرة الثانية عند أبي زيد أربعين بيتاً وهي تبدأ عنده بالبيت ذي الرقم (٥٤) وتنتهي بالبيت ذي الرقم (٩٤) وقد أسقطنا من بينها الأبيات (٧١ - ٧٤) التي تقابل الأبيات (٦٤ - ٦٨) في الديوان للسبب الذي تقدم نفسه، فإذا قابلنا هذين النصين مع النص الوارد في معلقات الزوزني وجدناه يورد أبيات هذا الجزء في ستة وعشرين فقط، أصابها شيء من التقديم والتأخير عن رواية الديوان بعد إسقاط البيت ذي الرقم (٥٥) فإذا عدلنا عن هذا وفيه ما يكفي للدلالة على الاضطراب الذي أصاب النص سواء من حيث عدد الأبيات، أم من حيث ترتيبها بكل رواية إلى ما انتهى إليه محقق الديوان من وجود مظاهر الاضطراب التي أصابت المعلقة بصفة عامة وهذا الجزء من شعر البطولة منها بصفة خاصة فإننا نجد الآتي :-

أولا : إن جملة الأبيات التي أضافها المحقق في الهوامش إلى هذا الجزء من سائر النسخ التي اعتمد عليها في تحقيق النص بلغت خمسة عشر بيتاً، بعضها مما زاده ابن المبارك في منتهى

الطلب وبعضها مما زاده أبو بكر الأنباري، وأكثر الزيادات من منتهى الطلب. ويبدو أنه نقل عن الرواية نفسها التي نقل عنها أبو زيد في الجمهرة، وأبو زيد يثبت أبياتاً أربعة لم ترد عند غيره وهي الأبيات ذات الأرقام (٧٨ - ٨٠) وقد تنبه لها النحاس في القصائد التسع فقال عنها : ((وأنشد بعض أهل اللغة بعد هذا البيت ثلاثة أبيات لعنترة و لم أسمعهن من ابن كيسان))(٣)

ثانيا : إن ترتيب أبيات هذا الجزء من المعلقة كما وردت في الديوان فيه اختلاف غير قليل عن ترتيبها في معلقات الزوزني والأنباري فضلاً عن اختلاف ترتيبها في جمهرة أبي زيد.

ولا أحسبني بعد هذا في حاجة إلى استقصاء النص في مظانه الأخرى فهو في جميع شروح المعلقات كشرح الأنباري والتبريزي لا يختلف حاله عما هو موجود فيما قدمناه هنا.

نحن إذن أمام نص أصابه الاضطراب في غير موضع منه، اضطراب بدأ في تقديم أبيات وتأخير أخرى مما أفسد سياق الأحداث، وأخل بالترتيب الموضوعي لوقائع القتال يومئذ، واضطراب في صورة إسقاط أبيات وإضافة أخرى، وفي الحالتين ترك ما تبقى من النص مخلخلاً في غير موضع منه. وهنا نجدنا مدفوعين إلى سؤال رئيس. كيف يمكن إقامة تحليل فني وموضوعي لنص أصابه كل هذا الاضطراب وبخاصة عند من يتناولونه تناولاً بنيوياً ؟

لقد بدا لي أن هذا الاضطراب الذي أصاب النص انعكس برمته على كثير من المحاولات التي تناولته بالتحليل، بل إن بعض من تناولوه بدا أنهم يعانون من هذا الاضطراب الذي خلخل النص في غير موضع منه فلا يكاد يستقيم معه تحليل موضوعي فضلاً عن تحليل فني. فالأستاذ محمد سعيد مولوي الذي كتب دراسة قيمة جعلها بين يدي تحقيق الديوان ظهرت معاناته حين تعرض لهذا الجزء من المعلقة بالدراسة وقد بدا ذلك في هذه العبارات التي داخلت دراسته لهذا الجزء بصفة خاصة، يقول :

(فالمعلقة من أولها إلى البيت (٤٦)(٤) تبدو منسجمة ومتسلسلة ولكنها بعد ذلك تعرض فكرة البطولة في ثلاثة مشاهد تصور ثلاث معارك حيث يبدو سؤال عبلة محشوراً غير واضح الارتباط، فإذا سحبناه كانت هذه المشاهد منسقة بشكل جميل)(٥) ويقول في موضع آخر :

(ثم نأتي إلى الأبيات الأربعة التي يعرض فيها فكرة التجسس فنراها في غير موضعها وكأنها محشورة حشراً فإذا أزيحت جانباً وأُخر البيت الذي يتحدث فيه عن عمرو وكفرانه النعمة، جاءت الأبيات التي يتحدث فيها عن البطولة منسجمة»(٦)

(وما دمنا نتحدث عن وحدة الموضوع فلا بد لنا من الإشارة إلى الانسجام الفكري في قطع عنترة، فنحن يساورنا شك كبير في أن شعر عنترة قد وصل إلينا مرتباً متسلسل الأفكار كما نظمه، بل امتدت إليه يد التغيير وأصابه تبدل ظاهر وإسقاط لبعض الأبيات، فإذا أخذنا مثلاً المعلقة وقسمناها إلى أفكارها الجزئية نرى الأقسام التالية):

الأبيات :

١ - ١٢ = وقوف على الأطلال ومساءلة لها.
١٣ - ١٦ = ذكر الرحيل عن الديار
١٧ - ٢٤ = وصف لعبلة واستطراد لوصف الطبيعة
٢٥ - ٣٩ = وصف لجواده وناقته.
٤٠ - = رجع لحديث عنترة عن عبلة.
٤١ - ٤٦ = وصف لأخلاقه الشخصية .....
٤٧ - ٦٣ = وصف لبطولاته في الحرب وقتاله الأبطال
٦٤ - ٦٧ = حديث عن بعثه جاريته تتجسس له على محبوبته.
٦٨ - = حديثه عن عمرو وإنكاره فضل عنترة.
٦٩ - ٨٠ = رجع إلى ذكر البطولة.
٨١ - ٨٣ = توعده لابني ضمضم(٧)

وينتهي إلى القول (وهذه الأقسام تُظهر تشوش الأفكار وعدم وحدة الموضوع) ثم يحاول بعض التغيير في نظام هذه الأبيات حتى ينتهي بالمعلقة إلى أغراض ثلاثة رئيسة هي : (المقدمات الطللية والغزلية، والوصف الخلقي، والوصف البطولي)(٨)

من كل هذا الذي تقدم سواء ما اتصل منه بما بيّناه من وجوه الاضطراب في روايات هذا الجزء من المعلقة أم فيما أظهره الدارسون لهذا الجزء من معناه في معالجة تحليله نتيجة لهذا الاضطراب الذي أصابه. من كل هذا رأينا أنه ينبغي لمن يريد أن يتوفر على تحليل هذا الجزء الرئيس من المعلقة أن يعمد إلى أبياته أولاً فيعيد النظر فيما تقدم أو تأخر منها فيضعه حيث ينبغي أن يكون موضعه،

وفيما حشر حشراً بين أبيات هذا الجزء مما ليس منه فأوجد فيه خللاً فيعمد إلى إبعاده، ثم يعمد إلى ما تبقى من أبيات هذا الجزء التي استقرت بعد التقديم والتأخير والحذف فيعيد ترتيبها ترتيباً يرجح أنه الصورة التي كان عليها الشعر قبل أن يفسده اضطراب الروايات.

ولكن هذا الأمر لا يتم بسهولة ويسر إذ ينبغي بدءا أن يكرر النظر في المعلقة كلها فيردها إلى أغراضها الرئيسة حتى يمكنه أن يرسم بوضوح حدود شعر البطولة والفروسية فيها.

أما محقق الديوان فردها إلى أغراض ثلاثة رئيسة كما قدمنا وهي المقدمات الطللية والغزلية ثم الوصف البطولي وهو القسم الذي نعنى بدراسته هنا، وهو عنده ينحصر في الأبيات (٤٧ - ٦٧ - ٦٩ - ٨٠).

وحتى يستوي لنا هذا القسم من المعلقة الذي يتصل بالبطولة خالصاً من وجوه الاضطراب التي أصابته كما تنبه لها محقق الديوان، وكما بيَّناها فيما قدمنا فإنه ينبغي لنا أن نعيد ترتيب أبيات هذا القسم بما نراه منسجماً مع الترتيب الموضوعي في الحديث عن البطولة، التي يأتي الحديث عنها بوصفه قسماً ثالثاً من أقسام المعلقة ولكنه يرتبط مع القسمين الآخرين برباط عضوي واحد ورباط نفسي واحد أيضاً. ذلك أن الأغراض الثلاثة الرئيسة في المعلقة ينتظمها إطار واحد هو حبه لعبلة ولا شيء غير هذا الحب الكبير الذي كان يأخذ على الشاعر كل أسباب الحياة من حوله فالحرية التي كان يطلبها من أجلها والبطولة التي ينشدها أيضاً من أجلها. لذا فكل حديث في هذه المعلقة موجه في المقام الأول إلى عبلة، ومن هنا فلا بأس أن يستهل حديث البطولة وهو القسم الثالث من المعلقة بما يؤكد الرابطة العضوية بينه وبين القسمين الآخرين والرابطة في جميع أقسام المعلقة هي عبلة بلا شك، فلا بأس أن يستهل هذا القسم من حديث البطولة بذكر عبلة ومخاطبتها مباشرة ليضع بين يديها بعد ذلك كل هذا المقدار الضخم من البطولة. فوجد ذلك في استهلال جميل وهو قوله:

هلاّ سألت الخيل يا ابنة مالك   إنْ كنتِ جاهلة بما لم تعلمي

هذا الاستهلال نراه أول حديث عن القسم الثالث من المعلقة وهو شعر البطولة ولا نرى ضرورة لأن يتقدم هذا البيت بيتان يدوران عن بطولته المفردة حين صرع حليل الغانية وسنرى أن موضع هذين البيتين ينبغي أن يتأخرا ليكونا مع مشاهد القتال الفردية.

فإذا ما قبلنا هذا البيت بوصفه البيت الذي استهل به عنترة حديث البطولة فإن أمر ترتيب الشعر في هذا القسم يصبح بعد أن نخلصه من الزيادات وبعد أن نعيد ترتيب أبياته فنقدم ما ينبغي أن يتقدم ونؤخر ما ينبغي أن يتأخر، يصبح ترتيب أبيات هذا القسم بعد ذلك محكوماً باعتبارات موضوعية خالصة. وتفسير ذلك: أن حديث البطولة في هذا القسم ينبغي أن يأتي موافقاً لما تواضع عليه العرب من تقاليد عند القتال. فإذا علمنا أن عنترة كان يحاول أن ينقل الأحداث كما وقعت وبكل ما أحاط بها بل وترتيبها الذي جرت عليه لتكون بين يدي عبلة التي لم تشهد ذلك اليوم؛ أدركنا أنه ينبغي له أن ينقل صورة أمينة من الواقع كما جرت أحداثه، وليس هذا فحسب بل وبالترتيب الذي جرت عليه وقائع القتال يومئذ.

وأول ما يلقانا من تقاليد العرب في القتال هو خروج الأبطال المُعْلِمين المُدلّين بشجاعتهم. وكل منهم يطلب المبارزة الفردية. وهذا أمر يسبق المعركة الفاصلة التي يلتقي فيها الجمعان ويختلط فيها الحابل بالنابل. وفي هذا القسم من حديث البطولة ينقل عنترة صوراً جزئية كلها تدور في إطار البطولة الفردية التي نالها من مبارزة الأبطال. وقد اختلط عند بعض الدارسين أمر هذه الصور فعدّوها منتزعة من الصورة الكلية للمعركة، ركز الشاعر فيها على نفسه وألقى بالضوء على صورته وسط التحام الفريقين وهذا أمر مخالف تماماً لواقع القتال التي تعارف عليها العرب يومئذ. وليس هذا فحسب بل إن الأبيات التي تضمنتها هذه الصور الثلاث تصرح بأنها وقائع لمبارزات فردية كانت تسبق عادة الوقعة الفاصلة الكبرى وذلك من مثل قوله (ومدجج كره الكماة نزاله) و (لما رآني قد نزلت أريده).

ولذا نرى أن يأتي ترتيب الشعر الذي يحمل صور المبارزات الفردية بعد بيتي الاستهلال مباشرة فذلك أدعى في مراعاة الترتيب الموضوعي لوقائع القتال المعروفة، فإذا ما انتهى الشاعر من عرض صور لبطولاته المفردة التي تجلت في نزال الأبطال بين الصفين مضى يتحدث عن الوقعة الفاصلة. وهي الوقعة التي تأتي عادة بعد المبارزات الفردية وبعد أن تكون كل قبيلة

قد أظهرت ما لديها من ضروب الشجاعة وفنون القتال وما تضمه صفوفها من الأبطال المشهود لهم بالفروسية.

ومن هنا فإن الوضع الطبيعي للشعر الذي يتحدث فيه عنترة عن هذه الوقعة الفاصلة أن يأتي بعد حديثه عن المبارزات الفردية فذلك أدعى أيضاً لأن يوافق ترتيب الأحداث التي شهدتها أرض المعترك يومئذ، وأدعى لمن أخذ نفسه بأن ينقل لعبلة صورة مطابقة لوقائع هذه الأحداث أن ينقلها كما جرت وبالترتيب نفسه.

بناء على ما تقدم نرى أن يأتي ترتيب شعر البطولة في المعلقة موافقاً لترتيب وقائع القتال يومئذ ونرى أن يكون على النحو التالي :ـ

● أولاً : الاستهلال.
● ثانياً : شعر البطولة الفردية = شعر المبارزات، أو شعر النزال المفرد
● ثالثاً : الشعر الذي يصور الوقعة الكبرى أو الوقعة الفاصلة = القتال الجماعي.

وعلى هذا نرتب شعر هذا القسم على النحو التالي :

أولاً : الاستهلال :

١ - هلاَّ سألتِ الخيلَ يا ابنةَ مالكٍ   إنْ كنتِ جاهِلَةً بما لَمْ تَعْلَمِي
٢ - يُخْبِرك مَنْ شهِدَ الوقائع أنَّني   أغشى الوَغَى وأعِفُّ عند المَغْنَمِ

ثانياً : صور البطولة الفردية - المبارزة الفردية - النزال المفرد

* الصورة الأولى :

٣ - وَمُدَجَّجٍ كَرِه الكُمَاةُ نِزالَهُ   لا مُمْعِنٍ هَرَبًا ولا مُسْتَسْلِمِ
٤ - جادَتْ يداي له بعاجِلِ طعنةٍ   بمُثَقَّفٍ صَدقِ الكُعُوب مُقَوَّمِ
٥ - بِرَحِيبَةِ الفَرْغَينِ يَهْدِي جَرْسُها   بالليل مُعْتَسَّ السِّباعِ الضُّرَّمِ
٦ - كَمَّشْتُ بالرُّمْحِ الأَصَمَّ ثيابَهُ   ليس الكريمُ على القَنا بمُحَرَّمِ
٧ - وتركتُه جَزَرَ السِّباعِ يَنُشْنَهُ   ما بين قُلَّةِ رأسِهِ والمِعْصَمِ

* الصورة الثانية :

٨ – ومِشَكِّ سابغةٍ هَتَكْتُ فروجَها   بالسيفِ عن حامِي الحَقِيقةِ مُعْلِمِ
٩ – رَبِذٍ يداه بالقِداحِ إذا شَتا   هَتَّاك غاياتِ التِّجارِ مُلَوَّمِ
١٠ – بطلٍ كأنَّ ثيابَه في سَرْحَةٍ   يُحْذَي نِعالَ السِّبْتِ ليسَ بتَوْأَمِ
١١ – لمَّا رآني قد نَزَلْتُ أريدُه   أبدى نواجِذه لغير تَبَسُّمِ
١٢ – فطعنتُه بالرُّمْحِ ثمَّ عَلَوْتُه   بمُهَنَّدٍ صافِي الحديدةِ مِخْذَمِ
١٣ – عهدِي به شَدَّ النهارِ كأنَّما   خُضِبَ البَنانُ ورأسُهُ بالعِظْلِمِ

* الصورة الثالثة :

١٤ – وحَلِيلِ غانِيَةٍ تركتُ مُجَدَّلاً   تَمْكُو فَرِيصَتُه كَشِدْقِ الأَعْلَمِ
١٥ – عجِلتْ يداي له بعاجِلِ طعنةٍ   ورَشاشِ نافذةٍ كلونِ العَنْدَمِ

ثالثاً : البطولة الفردية من خلال القتال الجماعي

١٦ – لما رأيتُ القومَ أقبلَ جمعُهم   يتذامرون كررتُ غيرَ مُذَمَّمِ
١٧ – يدعونَ عنترَ والرماحُ كأنَّها   أشطانُ بئرٍ في لَبانِ الأَدْهَمِ
١٨ – يدعون عنترَ والسيوفُ كأنَّها   إماضُ بَرْقٍ في السَّحابِ الرُّكَّمِ
١٩ – يدعون عنترَ والدماءُ سواكَبٌ   تجري بفياضِ الدماءِ وتَنْهمِي
٢٠ – يدعونَ عنترَ والفوارسُ في الوَغَى   في حَوْمَةٍ تحتَ العَجاجِ الأَقْتَمِ
٢١ – يدعونَ عنتر والرماحُ تنوشُنِي   عاداتُ قومِي في الزَّمانِ الأَقْدَمِ
٢٢ – إذا لا أزالُ على رِحالةِ سابحٍ   نَهْدٍ تعاوَرَهُ الكُماةُ مُكَلَّمِ
٢٣ – طوراً يعرضُ للطعانِ وتارةً   يأوِي إلى حصدِ القِسِيِّ عَرَمْرَمِ
٢٤ – والخَيْلُ تقتحم الخَبارَ عوابِسًا   ما بين شَيْظَمَةٍ وأَجْرَدَ شَيْظَمِ
٢٥ – مازلتُ أرميهم بثغرةِ نَحْرِه   ولَبانِه حتى تَسَرْبَلَ بالدمِ
٢٦ – فازْوَرَّ مِنْ وَقعِ القَنا بلَبانِهِ   وشكا إلَيَّ بعَبْرَةٍ وتَحَمْحُمِ
٢٧ – لو كان يدري ما المحاورةُ اشتكى   أو كانَ يدري ما جوابُ تَكَلُّمِي
٢٨ – ولقد شَفَى نفسي وأَبرأَ سُقْمَها   قِيْلُ الفوارسِ وَيْكَ عَنْتَرَ أَقْدِمِ

هذا الترتيب الجديد لأبيات الفروسية في معلقة عنترة اقتضى منا شيئاً من التقديم والتأخير في بعض المواضع وهو ترتيب خالفنا به ترتيب الديوان وكتب شروح المعلقات، واقتربنا به من ترتيب أبي زيد في الجمهرة وابن المبارك في المنتهى وهو ترتيب يقترب كثيراً من ترتيب وقائع القتال كما تعارف عليها العرب يومئذ. بل يكاد يوافقها.

• تحليل النص •

أما بيتا الاستهلال (١، ٢) فقد بيَّنّا من قبل أن الشاعر قصد إليها قصداً فنيًّا خالصًا ليكونا عنصر ربط قوي بين أبيات القسم الثالث من معلقته وبين أبيات القسمين اللذين تقدماه. ولعلنا نلاحظ أن ذكره عبلة في استهلال هذين البيتين يؤكد هذه الرابطة الموضوعية بين حديثه عن البطولة في هذا القسم وبين حديثه السابق كله، ومدار هذه الرابطة على ركيزة واحدة هي حبه لعبلة.

وإذا كان قوام القسمين الأولين هو التعبير عن مقدار حبه لعبلة، وما يلقاه في سبيل هذا الحب من ضروب المعاناة، التي أسقطتها على نفسه تارة وعلى ناقته تارة أخرى، فإن مدار الحب في شعر البطولة هو الإعلان عن جدارته وحده دون سائر أبناء القبيلة بهذا الحب، بما يقدمه بين يديه من أسباب البطولة الخارقة التي تجعله يعلو على كل متطاول نحوه، فالبطولة في هذا القسم معقودة برمتها لعنترة دون غيره، وليس هذا فحسب بل إن المتأمل في هذا الشعر جملة يجد أن هذه البطولة التي عقدها عنترة لنفسه دون غيره كان قد تسنمها من نحوين قصد إليهما قصداً وعمد إليهما عمداً. وهما شجاعته وإقدامه ودرايته بفنون القتال من ناحية، والحاجة على تصغير شأن غيره من أبناء قبيلته من ناحية ثانية. ويبدو هذا الجانب في إلحاحه على إظهار إحجام فرسان قومه عن ملاقاة الأبطال ودعوتهم إيَّاه عند اشتداد الكرب ويكفي أن ترى هذا الإلحاح في الأبيات (١٧، ٢١) فتراه يكرر عبارة (يدعون عنتر) خمس مرات. كما يكفي أيضاً أن ترى ذلك في البيت (٥) : (ومدجج كره الكماة نزاله) والذي قادنا إلى الاستطراد في بيان هذا الجانب أمران هما :-

أولاً : إن بيتي الاستهلال لم يأت بهما الشاعر من فضول الكلام، وإنما قصد الشاعر إليهما قصداً ليحقق أمرين معاً : أولهما أن يربط بين هذا القسم وهو الثالث من أقسام المعلقة وبين القسمين اللذين سبقاه مستخدماً الرابطة الرئيسة في المعلقة كلها وهي رابطة الحب، حبه لعبلة.

وقد بدا سؤاله لعبلة واضحاً في رغبته أن تعرف عنه هذا الجانب العظيم من حياته الذي يجعله بلا شك أجدر الناس بها. وثانيهما أن يجعل هذين البيتين وبخاصة الثاني منهما مدخلاً مناسباً لبداية حديثه عن بطولته. وفي قوله (يخبرك من شهد الوقائع أنني) استهلال فني رائع جوَّز به لنفسه مهمة الإخبار عن وقائع ذلك القتال.

ولعلنا لا نغادر هذين البيتين قبل أن نبين الدلالة المعنوية لقول الشاعر (يخبرك من شهد الوقائع) فالشاعر لا يريد أن ينقل الوقائع من طريقه هو فقط، فالرجل إذا تحدَّث عن نفسه في مثل هذه الأمور قد يوقع الشك في نفس سامعه من أن يكون بالغ أو كذب. ومع أن عنترة كان مطمئناً إلى أن شيئاً من ذلك لن يخالج نفس عبلة إلا أنه رأى أن يجعل على حديثه كله شهود عيان ممن شهد الوقائع يومئذ.

أما قوله (إن كنت جاهلةً بما لم تعلمي) فهو مدخل فني رائع أيضاً. أباح للشاعر أن يسرد الوقائع على عبلة التي لم يقدَّر لها أن تشهد ذلك اليوم العظيم من أيامه، ولعل حرص الشاعر أن يعلِّمها ما لم تكن تعلمه جعله في مكانة «الراوية» لقصة هذه البطولة التي أبداها في وقائع ذلك اليوم.

فإذا ما اطمأن إلى أنه حقق كل هذا القدر من المعاني التي تضمنها هذان البيتان مضى يروي الوقائع بطريقة فنية كان قد أعد لها عدتها.

وقولنا كان قد أعد لها عدتها ندخل إليه من نحوين: مذهب الشاعر الفني وهو بلا شك مذهب الصنعة الذي أخذ يبسط ظلاله على حركة الشعر الجاهلي منذ أن أرخص إليه الطفيل الغنوي وأوس بن حجر حتى استقر بين يدي زهير بن أبي سلمى الذي نهض به نهضة واسعة، حتى صار زعيمًا له.

وقوام هذا المذهب التجويد الفني، وتحبير العمل بتكرار النظر فيه وتهذيبه⁽⁹⁾ فما يزال الشاعر ينظر في شعره يعيد ويبدي ويضيف ويحذف ويختار وينتقي ويجيل النظر في الصورة الفنية كلها فيعمد إلى كل جزء من أجزائها فيوليه عناية لا تقل عن عنايته بالصورة الكلية من حيث توفير الأسباب الفنية كاملة لها، من لون وحركة وملمس وذوق وشم وخطوط وظلال حتى تستوي على الوجه الذي يريده لها. أو بعبارة أدق، على الوجه الذي خطط له مسبقاً.

والنحو الآخر الذي يؤكد قولنا «وكان الشاعر أعد لهذا الشعر عدته»، ما رواه ابن قتيبة من أن عنترة نظم مطولته هذه تَحَدِّياً لمن اتهمه بضعف الشاعرية(١٠) وإثباتا لقدرته الفنية العالية التي لا تصله بأسباب الشعراء فقط ولكن بأسباب الشعراء المذكورين من الفحول، شعراء الواحدة، كما كان ابن سلام يسميهم وقد كان له ما أراد بهذه المعلقة.

إذن نحن أمام عمل فني توفر عليه الشاعر زمناً غير قليل وأخذه بما كان فحول شعراء التجويد يأخذون به أشعارهم من ضروب العناية الفائقة، وتوفير كل الأسباب الفنية التي ترق بها إلى قمة الجودة الفنية.

ولعل من أهم المقومات التي ارتقت بشعر هؤلاء الفحول من أصحاب الواحدة هو احتفالهم بالصورة الفنية وفق قواعد مقررة من ضروب التجويد الفني. فالصورة عند أصحاب هذا المذهب ومنهم عنترة تقوم على مقاييس فنية دقيقة، وأصول محكمة كما يقول الدكتور يوسف خليف(١١) بحيث يوفر لها الشاعر عناصر بعينها لعل من أهمها التركيب. فالشاعر يبسط الصورة في غير بيت من أبيات القصيدة بحيث ينتظمها خيط واحد أو قل إطار واحد، ثم نراه يعني بتقسيم هذه الصورة الكلية إلى عدد من الصور الجزئية تكون بمثابة لبناتٍ حيةً فاعلة في كيان الصورة الكلية. وهو يعنى ببناء هذه الصورة الجزئية عنايته بالصورة الكلية سواء بسواء بحيث يوفر لها تقريبا كل الأسباب الفنية التي يوفرها للصورة الكلية، وذلك من حرص على التفاصيل وإظهار لأدق الجزئيات التي تتصل بها فضلاً عن أن الشاعر لا يكاد يغادر عمله في الصورة حتى يطمئن إلى أنه أدَّاها أداءً كاملاً، وحشد لها من المقومات ما يجعلها صورةً قائمة بذاتها على الرغم من كونها جزءًا لا يتجزأ من الصورة الكلية.

وهذا بلا شك يحتاج إلى كثير من الأناة وكثير مثله من المعاناة والصبر كما يحتاج إلى أن يكون بين يدي الشاعر قدرة فنية عالية تجعله قادراً على توظيف الحس توظيفاً فنياً وتوزيع ما يتصل به من حركة أو سمع أو ذوق أو شم أو لمس توزيعاً فنياً ينأى به عن التعبير المرتجل المباشر، وينقله من صور تقوم على التشبيه البسيط السريع إلى صورة فنية أعلى قوامها التشبيه التمثيلي.

كما أن عليه بعد ذلك أن يحافظ على رابطة عضوية قوية تجمع بين جميع صوره الجزئية في إطار الصورة الكلية، فهو بقدر ما يعنى بالصورة الجزئية كما قدمنا لا ينسى أبداً أن يجعلها

جزئية لا كلية فإذا تَضَامَّت مع بقية الأجزاء كانت الصورة الكلية قد أصابتها عنايته في كل جزء من أجزائها بقدر متساوٍ تماماً، يقول الدكتور محمد زكي العشماوي في بيان هذا الأمر (فعلى الرغم من أن كل تجربة شعورية إنما تعتمد أساساً على هذا النوع من الصور الحسية، وعلى الرغم من أن وظيفة الصور في القصيدة هي التمثيل الحسي للتجربة، فإن أمثال هذه الصورة الحسية لا يمكن أن تؤدي وظيفتها كاملة إذا كانت غاية في ذاتها، بل ينبغي للصورة الواحدة أن تحمل نفس الإحساس الذي تحمله الصورة الأخرى، وأن تؤدي نفس الوظيفة التي تؤديها وأن تكون بمثابة خلية تعيش بين مجموعة الخلايا الحية في كيان عضوي واحد)(١٢)

واستشهد برأي كولردج فأورد له قوله (إن الصورة وحدها مهما بلغ جمالها ومهما كانت مطابقتها للواقع، ومهما عبَّر عنها الشاعر بدقة، ليست هي الشيء الذي يميز الشاعر الصادق، وإنما تصبح الصور معياراً للعبقرية الأصلية حيث تشكلها عاطفة سائدة أو مجموعة من الأفكار والصور المترابطة، أثارتها عاطفة سائدة، أو حينما تتحول فيها الكثرة إلى الوحدة والتتالي إلى لحظة واحدة أو أخيراً حينما يضفي الشاعر عليها من روحه حياة إنسانية فكرية)(١٣)

وإنما قدمت بما قدمت من مظاهر التجويد الفني عند أصحاب هذه المدرسة التي ينتمي إليها عنترة لأجعله بين يدي لتحليل شعره الذي اخترته هنا، ولأبين إلى أي مدى كان الشاعر ملتزماً بهذه الخطوط الرئيسة التي صبغت (حركة تجويد الشعر) وهو الاسم الذي ارتضاه الدكتور إبراهيم عبد الرحمن بديلاً عن «مدرسة الصنعة أو مذهب الصنعة» بعد أن أنكر على الجاحظ موقفه من شعراء هذه المدرسة وعد أحكامه عليهم غريبة ومجافية لروح النقد الفني(١٤) فإذا ما عدلنا عن ذلك إلى الشعر، فأنت ترى أننا جعلنا شعر عنترة في وصف بطولته وفروسيته في أقسام ثلاثة رئيسة هي الاستهلال، ثم صور البطولة المفردة من خلال المبارزات، ثم صور البطولة المفردة التي انتزعها لنفسه من بين وقائع المعركة الكبرى.

أما الاستهلال فقد مضى حديثنا عنه، وأما صور البطولة المفردة في النزال الفردي فثلاث، جاءت كل صورة منها قائمة بذاتها وإنْ عُدَّت جزئية، وأول ما تلاحظه على البنية الموضوعية في هذه الصور أن الشاعر اصطنع لها منهجاً واحداً حرص على أن يؤديه كاملاً في كل صورة منها وقد جعل لهذا المنهج عناصر بنائية ثابتة فهو يبنيه على الأمور التالية :

١ – تقديم خصومه :

وهو تقديم يحرص فيه الشاعر على أن يظهر ما لهؤلاء الخصوم من مقومات تجعلهم في عداد المذكورين بالبطولة والشجاعة، وعلوّ الكعب في المكانة، وهو يعمد في هذا التقديم إلى معان بعينها نجده حريصاً على أن يضيفها إلى هؤلاء المنازلين. فنراه يقدمهم لها من جوانب مختلفة لعل أظهرها الجانب الاجتماعي، فأبطاله دائماً في ذروة الكيان الاجتماعي حسباً ونسباً، فهم ما بين سيد في قومه، أو رئيس لقبيلته له من أسباب البطولة والشجاعة مثل ما له من أسباب الغنى والثراء، فهم ما بين (حامي الحقيقة) (والمدجج) (وسيد قومه) (ومنتعل نعال السبت) (وربذ اليدين بالقداح إذا شتا)(١٥) و (هتَّاك غايات التجار)(١٦) و (كريم)

٢ – وصف الهيئة :

وعنترة في وصف هيئة المُنازِل يعنى بأمرين : وصف خَلْقِي، ووصف خارجي، أما الوصف الخلقي فيصور ما عليه المُنازِل من قوة الجسم وضخامته واكتماله، فخصمه (ليس بتوأم) ويبدو في ضخامة جسمه وامتداد قامته (كأن ثيابه في سرحه) وتارة تراه (مُدَجَّجًا) لا يكاد يظهر منه سوى حدقتيه لكثرة ما عليه من آلة الحرب، وتارة يبدو في أرض المعترك وعليه (مشك سابغة).

٣ – وصف النزال – أو المبارزة :

وعنترة حريص على أن يوفر لكل صورة جزئية هذا العنصر الهام الذي يبين طريقته في قتل هؤلاء المنازلين. وأنت تجد مثال ذلك في قوله «عجلت يداي له بمارن طعنة» ومثله «جادت يداي له بعاجلة طعنة» ومثله «فطعنته بالرمح ثم علوته بمهند ..» ومثله «كمشت بالرمح الأصم ثيابه».

٤ – وصف موضع الطعنة القاضية :

وهو من الأمور التي تجدها مطَّردة في صور النزال الفردي. فالشاعر لا يكاد ينتهي من وصف طريقته في منازلة خصمه وقضائه عليه حتى يتحدث عن صفة الطعنة التي حققها من ضربة هائلة لا منجاة منها فهو الموت المحقق تجد ذلك في قوله يصف طعنته (بمارن طعنة) (وعاجل طعنة) و (ورشاش نافذة كلون العندم) (برحيبة الفرغين) (تمكو فريصته كشدق الأعلم).

٥ - العنصر الخامس : في ذكر سلاحه وصنعته :

وفيه يصف سلاحه الذي استخدمه في إنفاذ طعنته القاتلة فتارة يجعل ذلك برمحه من مثل قوله (بعاجل طعنة) فالطعن لا يكون إلا بالرمح، ومثله «بمارن طعنة»، ومثله (كمشت بالرمح الأصم ثيابه) و (فطعنته بالرمح) وتارة بالسيف، مثل قوله (وَمِشَكِّ سابغة هتكت فروجها بالسيف) وقوله (ثم علوته بمهند) وتارة يجعل ذلك بالرمح وبالسيف معاً في ضربتين متتابعتين، من مثل قوله (فطعنته بالرمح ثم علوته بمهند).

ولكن عنترة لا يغادر هذا العنصر المهم في ذكر سلاحه قبل أن يصفه لنا، ويعد وصف السلاح عنصراً مكملاً للعنصر الخامس، بل هو شيء أساسي فيه، فهو لا يكاد يذكر رمحه مثلا حتى يصفه بأنه (مثقف صدق الكعوب مقوم) أو بالرمح (الأصم) ويصور انطلاقتها بـ (أشطان البئر).

ولا يكاد يذكر السيف حتى يصفه بأنه (صافي الحديدة مخذم) ويصف لمعان السيوف في الحرب (كأنها إيماض برق في السحاب الركم) وإذا ذكر عبلة وسط العجاج رأى لمعان سيفه (كبارق ثغرها المتبسم).

٦ - العنصر السادس : وصف خيله :

ووصف الفرس من عناصر الصورة الرئيسة عند عنترة وهو يحرص عليها أشد الحرص، وهو يصور هذه الخيل في حركتها الدائبة في المعركة ويصور صبرها على أهوالها التي ناءت بها الأبطال، وانهد بها كيان الشجعان، أما فرسه الأدهم فيخصه بأنه «سابح، ونهد» وأما خيل هذه اليوم فهي ما بين «شيظمة وأجرد شيظم».

٧ - وصف القتلـى :

وهو عنصر رئيس أيضاً من عناصر الصورة الفنية للبطولة الفردية، يحرص فيه الشاعر على إظهار المشهد الأخير لصورة من نازلهم مفردين وصرعهم على أرض المعترك، فبعضهم يتركه «مجدلاً تمكو فريصته كشدق الأعلم» وبعضهم يتركه «جزر السباع ينشنه ما بين قلة رأسه والمعصم» وبعضهم كان آخر عهده به «شد النهار كأنما «خضب البنان ورأسه بالعظلم».

بهذه العناصر السبعة الرئيسة كان عنترة يبني صوره الفنية التي تصور وقائعه في المباريات الفردية التي كانت تسبق الواقعة الكبرى. وهو يرتكز في بناء الصورة الفنية على هذه المرتكزات الرئيسة بوصفها عناصر لابد من وجودها في كل صورة من صوره الجزئية الثلاث التي أفردها لتصوير بطولته من خلال النزال المفرد.

فإذا تعقبت هذه العناصر السبعة في كل صورة جزئية على حدة، أو في الصورة العامة الكلية جملة وجدت الشاعر يكاد يسوقها واحدة بعد الأخرى، حريصاً على أن يبرزها بشكل واضح بحيث يمكن متابعتها عنصراً بعد عنصر، كما سنبين ذلك عند تحليلنا لكل صورة.

بناءاً على تقسيمنا للنص المتقدم هنا فإننا نجد أنفسنا أمام صورة كلية عامة هي صورة الحرب. وهي صورة مألوفة قد طالما تعددت مشاهدها فوق رمال الصحراء العربية، وينتظم إطار هذه الصورة أربع صور جزئية رئيسة: ثلاث منها خص الشاعر بها نفسه فجعلها مشاهد لمبارزاته الفردية مع أقرانه من خصومه، وبنى كل صورة منها على عدد من الأبيات، فالصورة الأولى في خمسة أبيات، والثانية في ستة، بينما جاءت الثالثة في بيتين أو هذا ما وصلنا منها.

أما الصورة الرابعة فعقدها للمشهد الأخير من مشاهد المعركة وهو مشهد القتال الجماعي الذي لا ينجلي إلا عن نصر أو هزيمة. وسأحاول في تحليلي لكل صورة من هذه الصور تحقيق أمرين معاً:

١ - بيان قدرة الشاعر الفنية في صناعة الصورة وفق مقاييس محددة وعناصر رئيسة خطط لها تخطيطاً محكماً قبل أن يشرع في صنعها ولا يكون ذلك إلا من خلال تعقبي للعناصر السبعة التي قدمتها بوصفها المرتكزات الأساسية في بناء صورة القتال عنده.

٢ - بيان قدرة الشاعر الفنية في التعبير عن هذه المرتكزات، وهي قدرة حشد لها الشاعر كل طاقاته الفنية المبدعة ليرتقي بها إلى مستوى شعراء الواحدة. ولعل فيما ذكره ابن قتيبة من أنه أقدم على هذا العمل منطلقاً من روح التحدي لمن وصفه بضعف الشاعرية ما يؤكد أن الشاعر حشد لها طاقة فنية لا نجدها تتوفر في غيرها من قصائده أو مقطوعاته.

الصورة الأولى: الأبيات من [٣ - ٧]

وهي إحدى الصور الثلاث من صور البطولة الفردية:

فإذا تعقبنا العناصر الرئيسة المتقدمة في هذه الصورة وجدنا الشاعر يبنيها على النحو الآتي:-

١ - تقديم الخصـــم :

وعنترة يقدم لنا خصمه من عدة أنحاء فهو (مدجج) بسلاحه. يكاد يختفي تحت سلاحه لكثرة ما عليه منه، ومثل هذه الصفة لا تكاد توحي بكثرة السلاح إلا لتقود إلى معنى آخر متضمن فيها وهو مكانة هذا الرجل، فالذين كانوا يملكون كل هذا القدر من السلاح جملة هم سادة القوم وأغنياؤهم.

ثم يقدمه من نحو ثان فهو فارس (كره الكماةُ نزاله) وهو نحو يتصل باظهار شجاعة خصمه. بل إنه لم يجعل كراهة نزاله عند عامة الفرسان وإنما جعل ذلك للكماة فما بالك بغيرهم وكأنه يؤكد على أن لهذا الخصم شجاعة تفوق شجاعة الكماة.

ثم يقدمه من نحو ثالث فإذا هو (لا ممعن هرباً ولا مستسلم) وهو نحو يصله بالشجاعة في أجلّ صورها فمثله لا ينبغي له إذا مشى إلى النزال أن يرتد عن خصمه إلا قاتلاً أو مقتولاً. ولعل عنترة أراد أن ينفذ إلى معنى آخر من وراء هذه الصفة غير صفة الشجاعة والإقدام وهو مكانة الرجل بين قومه، وربما بين القبائل، وهي مكانة لا تسمح له بالهرب·أو الاستسلام وإلا لحق به وبقبيلته عار الفرار وسُبَّ به وسُبَّ به أبناؤه وأبناء قبيلته. وهو أمر كان مقرراً يومئذ، فالكريم السيد من الرجال كان يرضى أن يموت ألف ميتة على أن يلحق به وبقبيلته عار الفرار أو الاستسلام. ولعل هذا ما أراده الشاعر إبرازاً لمكانة هذا الفارس، ويدلنا على ذلك وصفه له من نحو رابع بعد ذلك بأنه (كريم) في قوله «ليس الكريم على القنا بمحرم» فأنت تجد أن العنصر الأول من عناصر بناء الصورة حققه عنترة هنا من أربعة أنحاء كلها تلتقي عند تقديم الشاعر في حرصه على توفير هذا العنصر الرئيس في الصورة يقول : إن مثله لا ينبغي أن يلقى في ساحة النزال إلا مثل هؤلاء الرجال الذين يحجم عن ملاقاتهم الكماة من أبناء قبيلته عبس. ولذا تراه يحرص على صوره الباقية على الإلحاح على وجود هذا التقديم لكل خصومه.

ويتحقق العنصر الثاني وهو ما يتصل بتصوير هيئة الخصم عند النزال في قوله (ومدجج) فصورة المدجج في سلاحه حتى لا يكاد يرى منه غير حدقتيه صورة تثير الرعب في القلوب ومن هنا قال عنترة (كره الكماة نزاله) قبل أن يروا بلاءه وإنما أخافتهم هيئته التي نزل بها أرض المعترك.

ويتحقق العنصر الثالث وهو وصف النزال أو صورة القتال بين الخصمين في قوله (جادت يداي له بعاجل طعنة) ويلحق بهذا العنصر دائماً وصف للطعنة ذاتها وهو العنصر الرابع. ونحن نجد هنا في صفة هذه الطعنة فهي «طعنة عاجلة» و «رحيبة الفرغين» و «ذات جرس»، ثم ينتهي بنا الشاعر بعد ذلك العنصر الأخير الذي بنى عليه دائماً صورة المشهد الأخير لهذا النزال وقد صور هذا المشهد في قوله «وتركته جزر السباع يَنُشْنَه ...»

وهكذا نجد أن الشاعر حرص في هذه الصورة الجزئية ذات الأبيات الخمسة على توفير هذا القدر الكبير من العناصر الرئيسة التي تحدثنا عنها وقلنا إنه كان يقصد إليها قصداً ويتعمدها تعمداً.

ثم ينجلي بعد ذلك الجانب الفني في هذه الصورة في قدرة الشاعرة الفذة في التعبير عن هذه العناصر تعبيراً فنياً يصله بالفحول من أرباب الصنعة المشهود لهم بالتفوق.

فقد تحقق له قتل خصمه بطعنة وصفها بأنها عاجلة سريعة نافذة تركت موضعها واسعاً لا أمل في رتقه وذلك قوله «برحيبة الفرغين أي بطعنة واسعةِ مَخْرَجَي الدَّم» وبراعة الشاعر هنا في استخدامه للاستعارة وهي أهم مقومات التجويد الفني عنده فالفرغ مخرج الماء من الدلو، وللدلو فرغان وهما بين العَرْقُوَتَيْن فاستعارهما الشاعر للطعنة. ولكنه لا يكاد يغادر هذا المعنى البَصَرِي للطعنة حتى يضيف إليها عنصر السمع وذلك قوله تتمة لشطر البيت الأول «يهدي جرسها بالليل معتس السباع الضرم» وقد استعان الشاعر على إضافة عنصر السمع أو الصوت إلى هذه الصورة بكلمة «جرسها» فالجرس الصوت، ولكن كيف لطعنة أن يكون لها صوت تسمعه تلك السباع الجائعة فتهتدي إلى صاحبها ؟

إن الشاعر وصل إلى هذا المعنى من تصويره لقوة الطعنة التي أنزلها بذلك الفارس. وقد بدا ذلك من اتساع موضعها حيث تفجرت منها الدماء، والدم إذا تفجر فار، وإذا فار كان له جَرْسٌ أي صوت، قد بلغ من علو صفيره الذي نتج عن فورانه أن السباع سمعته فاهتدت به إلى فريستها.

ثم يصل الشاعر إلى المشهد الأخير في هذه الصورة وهو العنصر السابع من عناصر بناء الصورة عنده، كما بينَّا، فيوجه أنظارنا إلى حالة هذا البطل بعد أن تركه مجدلاً في أرض المعترك، طعاماً للسباع التي اهتدت إليه بما أحدثته الطعنة من جرس، فإذا هذه السباع تلتقي عليه

تنوشه من قلة رأسه والمعصم. وقد يتساءل سائل لماذا خص الشاعر هذين الموضعين فجعلهما طعاماً للسباع ؟ قال شارح الديوان (وكان الوجه أن يقول ما بين قلة رأسه والقدم، فلم تمكنه القافية. ويحتمل أن يستعير المعصم لما فوق القدم من الساق لتقاربهما في الخلقة)(١٧) ونحن أَمْيَلُ إلى التفسير الثاني.

على هذا النحو رسم الشاعر هذه الصورة الجزئية التي تأتي في إطار الصورة الكلية لوقائع القتال يومئذ، وأنت ترى أنه عنى بها عناية لا تشك أنه خطط لها تخطيطا فنيًّا ينسجم مع مذهب تلك المدرسة التي ينتمي إليها والتي تعنى بفكرة التجويد والتحبير والأناة في كل عمل فني سواء اتصل بجزئية صغيرة في الصورة الفنية أم اتصل بالعناصر الرئيسة في مكوناتها البنائية.

وقد بنى الشاعر صورته بناءً حسياً بلا شك معتمداً في ذلك على عنصري البصر والسمع والحركة. إذ بدت الصورة متحركة في قوله «بعاجل طعنة» وقد استعان على إضافة الحركة للصورة بكلمة (عاجل) فالحركة مشتقة من دلالة هذه الكلمة على السرعة التي انطلق بها الرمح ليقع في خصمه. وترى كذلك أنه استعان بإضافة الصورة البصرية في قوله «برحيبة الفرغين» فأنت تحتاج إلى إعادة النظر وتكراره في صورة هذه الطعنة التي اتسع خرقها، ولكنك لا تصل إلى هذه الصورة مباشرة قبل أن يحيلك الشاعر إلى صورة أخرى تشبهها وهي صورة الدلو فإذا تصورت انصباب الماء من فرغي الدلو العظيمة استعرت ذلك إلى صورة الطعنة لترى الدماء تتفجر منها من مخرجين هما أشبه بمخرجي الماء من الدلو. كل هذا عليك أن تتابعه ببصرك فالصورة بصرية خالصة هنا.

ثم يضيف إليها صورة سمعية معتمداً في ذلك على الألفاظ التي يشتق منها عنصر الصوت فاعتمد على لفظ «جرس» وحسب هذا اللفظ في ذاته أن ينقل إلى مسامعه صوت تفجر الدماء بقوة من مخرجي الطعنة تسمع لقوة اندفاعها وفورانها جرساً. فالصورة هنا سمعية خالصة.

وهكذا نرى أن الشاعر أضاف لصورته الجزئية هذه عدة عناصر رئيسة هي على النحو التالي :-

١ - تقديم بطل النزال.
٢ - وصف النزال.
٣ - وصف السلاح.

٤ – وصف الطعنة.

٥ – وصف المشهد الأخير للمُنازِل.

ثم جعل ذلك في إطار فني خالص معتمداً في تصويره على الجانب الحسي وما يتصل به من صورة سمعية وبصرية وما يتصل به أيضاً من عنصر الحركة.

الصورة الثانية [الأبيات من ٨ – ١٣] :

أهم ما ستلاحظه في الصورة الثانية من صور البطولة الفردية هذا التوافق بينها وبين الصورة الأولى من حيث وجود العناصر الرئيسة التي تحدثنا عنها في الصورتين بقدر متساو تقريباً، وبترتيب يكاد يكون واحداً أيضاً، فإذا كان الشاعر قد بنى الصورة الأولى على عناصر رئيسة هي – تقديم الخصم، وصف هيئته عند النزال، وصف النزال، وصف الطعنة، وصف السلاح ثم وصف الخصم بعد أن صرعه، فأنت تجد هذه العناصر مجتمعة في الصورة الثانية، وربما بترتيب يكاد يوافق ترتيبها في الصورة الأولى. فعنترة يقدم خصمه من عدة أنحاء كما فعل مع خصمه في الصورة الأولى، فالخصم هنا (حامي الحقيقة)(١٨) ثم هو (معلم) وهي صفة ثانية له كنى بها الشاعر عن إدلال هذا الفارس بشجاعته، فهو لا ينزل إلى أرض المعترك مغموراً غير معروف المكان وإنما ينزلها معلناً عن نفسه ومكانه لمن يريد قتاله، ثم هو «ربذ يداه بالقداح إذا شتا»(١٩) وهي صفة ثالثة كما ترى جاء بها الشاعر لبيان ثراء هذا الفارس، ثم نراه يضيف صفة رابعة له فهو «هتاك غايات التجار»(٢٠) ثم هو أيضاً «بطل»(٢١) وهو أيضا «يحذي نعال السبت»(٢٢) كناية عن شرفه ومكانته العالية، ثم هو بعد ذلك كله «ليس بتوأم»(٢٣).

كل هذا الجهد بذله الشاعر في تقديم هذا الخصم وهو جهد رأينا مثله في تقديم خصمه في الصورة الأولى أيضاً، إنه إلحاح من الشاعر على هذا العنصر بصفة خاصة إذ به تعرف مصادر شجاعته وعلو قدمه في ميادين القتال وما ذلك إلا من ملاقاته لمثل هؤلاء الرجال. لذا فهو يلح دائماً على أن يعطي لخصمه كل هذا القدر من المكانة.

فإذا ما انتهى الشاعر من تقديم خصمه محققا بذلك وجود العنصر الأول من عناصر الصورة الثانية كما حققه بالقدر نفسه في الصورة الأولى مضى يعالج وجود بقية العناصر الأخرى.

فنراه يأتي بالعنصر الثاني وهو تصوير هيئة الخصم عند النزال فإذا هو عظيم الخلق مشرف

القامة بدا من فرط طوله كأن ثيابه على شجرة عظيمة لا على جسم إنسان. وهو أمر من شأنه أن يلقي في قلوب منازليه الرعب.

ثم يأتي بالعنصر الثالث في وصف وقائع النزال فيجعله في بيتين يستقلان به وذلك إذْ يقول :

لمَّا رآني قد نَزَلْتُ أريدُه   أبدى نواجِذه لغيرِ تَبَسُّمِ
فطعنتُه بالرُّمحِ ثمَّ عَلَوْتُه   بمُهَنَّدٍ صافي الحديدةِ مِخْذَمِ

ثم يأتي بالعنصر الرابع في ذكر سلاحه وذكر صنعته فيذكر رمحه وسيفه ثم لا يغادر ذلك العنصر كما قدمنا دون أن يصف هذا السلاح، فسيفه صافي الحديدة مخذم.

ثم يأتي بالعنصر الأخير الذي اعتاد أن يختم به مثل هذه الصور وهو مشهد الخصم بعد أن صرعه وقد تضمنه البيت الأخير من أبيات هذه الصورة حيث يقول :

عهدي به شَدَّ النهارِ كأنَّما   خُضِبَ اللَّبانُ ورَأْسُه بالعظلمِ

فإذا وازنَّا بين عناصر البناء الموضوعي في هذه الصورة وبين نظيرتها في الصورة الأُولى التي سبقتها وجدنا توافقاً شبه تام بين عناصر الصورتين؛ ففي الصورتين بدا حرص الشاعر على توفير العناصر الرئيسة من تقديم للخصم، وتصوير لهيئته عند النزال، ثم تصوير لوقائع النزال، ثم وصف لموضع الطعن، وذكر لنوع السلاح، وصنعته، ثم نراه يختم الصورتين بمشهد واحد هو مشهد الخصم بعد أن تركه صريعاً في أرض المعترك.

فأي توافق هذا في عناصر الصورتين إن لم يكن الشاعر قد أَعَدَّ له عدته وتوفر عليه بعد أن كان قد أحكم له مقاييسه الفنية وعناصره الموضوعية الرئيسة.

فإذا تأملنا الصورة في جملتها بدت لنا صورة بصرية خالصة في جميع جوانبها فنحن أمام فارس له كل هذه الصفات التي قدمه الشاعر بها، نراه وقد نزل إلى أرض المعترك بين الصفين يطلب النزال وهو لا يدري حينئذ أي فارس سيخرج إليه من صفوف أعدائه، فهاله أن خرج إليه عنترة، تسبقه إليه أخباره، وما كان يصنعه بمن يقدر لهم منازلته. فنراه وقد أخذته المفاجأة فبدا على ظهر جواده كأنما شُلَّت حركته إلا من فم فاغر عن نواجذه، أحسبه غيظاً منه وموجدة أو كراهية لهذا اللقاء الذي لم يكن يقدر يوماً أنه شاهده. وهو موقف نفسي خالص، طالما اعتمد عليه عنترة في منازلته لخصومه.

وهنا يحضرنا في تأكيد هذا الموقف النفسي الذي هيَّأه عنترة لخصمه ما رواه ابن قتيبة قال : وقد سأله بعضهم : أنت أشجع العرب وأشدها فقال : لا، قيل، فيم شاع لك هذا، قال كنت أقدم إذا رأيت الإقدام عزماً، وأحجم إذا رأيت الإحجام حزماً، ولا أدخل موضعاً لا أرى لي منه مخرجاً، وكنت أعتمد الضعيف الجبان فأضربه الضربة الهائلة يطير لها قلب الشجاع فأثني عليه فأقتله.(٢٤) والشاهد في الجزء الأخير من هذا الخبر.

كما يدلك على أن التأثير النفسي قد بلغ من هذا الرجل مبلغه؛ فالطريقة التي قتله بها عنترة تدل على أن الرجل لم يبد حركة واحدة وأن عنترة داعبه بالرمح تارة وبالسيف تارة أخرى، وذلك قوله :

فطعنتُه بالرُّمحِ ثمَّ عَلَوْتُه   بمُهَنَّدٍ صافي الحديدةِ مِخذَمِ

ثم لا يغادر الشاعر هذه الصورة قبل أن يختمها بالمشهد الأخير لها وهو المشهد الذي يصور فيه ما انتهى إليه أمر هؤلاء الرجال الذين كان يقتلهم.

عهدي به شَدَّ النَّهارِ كأنَّما   تُخضِبَ اللَّبان ورأسُهُ بالعظلمِ

فآخر عهد الشاعر به رؤيته له حين ارتفع النهار ملقى على أرض المعترك قد تخضب لبانه ورأسه بالدم.

وهكذا نرى أن الشاعر عُنى بهذه الصورة الجزئية الثانية عناية بدا فيها متأنياً واعياً لترتيب المعاني والأفكار فيها، مدققاً في اختيار الألفاظ التي تسعفه في إضافة العناصر الحسيّة فيها، مبعداً نفسه عن استخدام التعبير المباشر في الوصول إلى المعاني التي يريدها، وقد بدا ذلك في قوله «كأن ثيابه في سرحة» و «يحذي نعال السبت» «هتّاك غايات التجار» و «ربذ يداه بالقداح» فهو لا يقف بك عند المعنى القريب المنتزع من الصورة القائمة من التشبيه المرتجل السريع. وإنما يرق بك إلى ضروب فنية فيه، تحثّك على إجهاد الفكر ونضح الجبين للوصول إلى دلالتها البعيدة.

الصورة الثالثة : البطولة الفردية في القتال الجماعي، الأبيات [١٦ - ٢٨] :

وأول ما يتبادر إلى أذهاننا أن عنترة سيعمد إلى إظهار صورة من بطولة أبناء قومه في مثل هذه الوقعة التي يلتقي فيها الجمعان حابلهم ونابلهم وراجلهم وفارسهم ودارعهم وحاسرهم. وهي الوقعة الكبرى التي يتقرر فيها مصير أحد الفريقين بالنصر أو الهزيمة.

ولكن ما تبادر إلينا لا نراه يتحقق أبداً في هذه الصورة فما يزال الشاعر يلح إلحاحا شديداً على أن تكون البطولة خالصة له معقودة بناصية جواده الأدهم، سواء كان ذلك في صور النزال الفردي أو في صورة النزال الجماعي التي تضمنتها هذه الأبيات.

وهنا نجدنا مدفوعين إلى أن نسأل : ألا يمثل هذا خروجاً عما ألفناه من القول إن الشاعر الجاهلي كان لسان حال قبيلته قبل أن يكون لسان حال نفسه وأن شعره مرآة لأمجاد قومه وبطولات فرسانها. فما بال عنترة يعقد البطولة والمجد في هذه المعلقة لنفسه دون غيره. بل ما باله يبني هذه البطولة لا على ما أبداه من ضروب الشجاعة والفروسية وحسب ولكن على ما أبداه أبناء قومه من حاجة إلى شجاعته وتقديمهم له في كل موضع لا يقدرون على الدخول إليه، ومناداته عند كل أمر يحزبهم ويعجزهم.

الإجابة عن هذا لا ينبغي أن تكون بعيدة عن سيرة عنترة وما تضمنته هذه السيرة من علاقات خاصة بينه وبين قبيلته وهي أمور باتت معروفة. وبات معروفاً منها أيضاً أن طبيعة هذه الصلة التي اصطدمت بطموح الشاعر في الحرية، واصطدمت بعجزه عن بلوغ الدرجة التي ترفعه إلى مقام حب عبلة، كانت وراء رغبته الملحة في أن يبدو في صورة الفتى الفارس الأول الذي لا غنى للقبيلة عن وجوده، وأنه لا شجاعة فوق شجاعته، ولا إقدام فوق إقدامه، وإن القبيلة التي ازدرته وأمه وأخاه ذات يوم هي عين القبيلة التي تهتف باسمه عند كل عظيمة؛ فلا بأس أن تكون البطولة له دون غيره.أليس يقرر في ذلك واقعاً ملموساً مشهوداً. فانظر إليه وهو يلح على فكرة حاجة القبيلة إليه كلما ألَمَّ بها أمر عظيم، أو أحدق بها خطر لا قبل لفرسانها به، وذلك في تتبع هذا الهتاف المتكرر في الأبيات [١٧ – ١٨ – ١٩ – ٢٠ – ٢١].

فإذا جاوزنا هذه النقطة إلى معالجة الصورة الفنية في هذه اللوحة، فسنجد أن منهج الشاعر فيها لا يكاد يختلف عن منهجه في الصورتين الأخريين إلا من حيث طبيعة الصورة هنا، فإذا كنا هناك أمام لوحة لا يبرز فيها سوى رجلين في نزال فردي فنحن الآن أمام لوحة عامة لقتال جماعي مرير شاركت فيه كل الفرسان وغير الفرسان، واستخدم فيه كل السلاح من كل نوع، وتعالت فيه الأصوات من كل جانب مختلطة، فهي بين غمغمات الفرسان، وصهيل الخيل أو تحمحمها من فرط نشاطها أو من فرط ضيقها، وقعقعة الرماح وصليل السيوف كل ذلك يسمع فوق أرض معترك يعلوها غبار أقتم.

ولكن الشاعر يوجه أنظارنا إلى صوت بعينه هو ما يريده، وهو ما يطلب من عبلة سماعه بصفة خاصة، بل إن عنترة ليحيل هذه اللوحة إلى صورة سمعية في المقام الأول، ليسمع عبلة صوتاً كان حريصاً أشد الحرص على نقله إليها وهو صوت الفرسان من أبناء قومه إذ «يدعون عنتر» في ساعة هم فيها أشدما يكونون في حاجة إليه وإلى فروسيته وإقدامه ونجدته، في ساعة يفتقد فيها مثله ويتطلع إليه، ولذ راح يكرر هذا النداء خمس مرات في خمسة أبيات ليسمع حتى من في أذنيه وقر أنه فارس ذلك اليوم ولا فارس غيره. وإلحاح عنترة على مثل هذه المواقف التي تكررت بصورة واضحة في هذا الشعر بصورهِ الثلاث إلحاح له مغزاه النفسي الصريح الذي يرتبط بطبيعة العلاقة التي كانت تربطه بقبيلته.

ولعل في قوله الذي ختم به معلقته ما يلقي بالضوء على هذه الناحية النفسية فانظر إليه إذ يقول :

ولقد شفى نفسي وأبرأ سقمهـــا قيل الفوارس ويك عنتر أقـــدِمِ

«ومدجج كره الكماة نزاله»(٢٥)

ولكن الشاعر إذ يركز على هذه الصورة السمعية تركيزاً له دلالته كما أسلفنا، فإنه يجعل ذلك مرتبطاً بمواقف أخرى جاءت في صور مختلفة فهم إذ «يدعون عنتر» ملحين في دعوته على هذه الصورة السمعية التي تكررت خمس مرات، إنما يدعونه إلى ساحة حرب شديدة الهول عظيمة الخطر. ولذا نراه يقرن بين كل نداء له وبين ما يراه يومئذ من صور الهول في المعركة، فتراه يقول :–

- **يدعون عنتر والرماح كأنها ....**
- **يدعون عنتر والسيوف كأنها ....**
- **يدعون عنتر والدماء سواكب ....**
- **يدعون عنتر والفوارس في الوغى .....**
- **يدعون عنتر – والرمـــاح تنوشني».**

ولكن دعوة عنترة إلى الإقدام تمت في حالة وصلت فيها المعركة إلى درجة لا يقوى على اقتحامها إلا من له شجاعة كشجاعة عنترة، وإقدام كإقدامه فهو إذ يكرر القول «يدعون عنتر» يربط بين هذه الدعوة وبين ما يراه أمامه من صور القتال. فهم إذ يدعونه تبدو الرماح

التي تتجه نحوه كأشطان بئر في طولها واستقامتها وتبدو السيوف في أيدي القوم «كإيماض برق في السحاب الركم» وهذه الصورة لا يمكن أن نتبين جمالها إلا إذا قرناها بما ذكره الشاعر عن العجاج الأقتم الذي كان يعلو ويحيط بمسرح القتال يومئذ، فقد بدت هذه السيوف تومض وسط هذا العجاج المتراكم بعضه فوق بعض حتى غدا قاتماً كما يومض البرق في السحاب الركم، وهم إذ يدعونه إلى التقدم «تبدو الفوارس في الوغى في حومة» تحت العجاج الأقتم»، وهم إذ يدعونه بآخرة يدعونه فيما الرماح تنوشه من كل جانب.

فالجزء الأول من الصورة كما ترى قصد الشاعر به إلى تصوير المشهد العام لساحة القتال. وهي صورة تركزت عناصرها الموضوعية في غلبة المشاهد الآتية :-

١ – السيوف التي تومض وسط العجاج.
٢ – الرماح التي انطلقت كأشطان البئر لتقع في لبان الأدهم.
٣ – الدماء السواكب الفياضة.
٤ – الفرسان في حومة الوغى تحت العجاج الأقتم.

وتركزت عناصرها الفنية حول إظهار النزعة الحسية فيها وقد اجتهد الشاعر في توفير عدد من الصور الحسية التي أعانته على نقل الإحساس بما كان يدور في أرض المعترك يومئذ. وقد استعان على ذلك بقدر من الألفاظ ذات الدلالات الحسية المتنوعة بحيث تمكن في النهاية من إبراز عدد من الصور الحسية الجزئية التي تضامّت في النهاية لتعطي صورة حسية متكاملة.

فالصورة البصرية تبدو لنا في تشبيه لمعان السيوف وسط العجاج الأقتم بإيماض البرق وسط السحاب الركم : فهي صورة تستدعي أن نعمل البصر دون غيره من الحواس، وقد استعان الشاعر بكلمة «إيماض» في الوصول إلى الدلالة الحسية لهذه الصورة.

ومثل هذا ينطبق على صورة الرماح التي اتجهت إلى صدر فرسه وتشبيهها بأشطان البئر. فالصورة هنا بصرية خالصة أيضاً لا تستدعي سوى حاسة البصر في التعرف على صورة هذه الرماح حين كثرت وأشرعت في لبان الأدهم.

وأول ما نلاحظه على هذه الصور البصرية أنها تقوم على التشبيه «وظاهرة التشبيهات ظاهرة عامة في جميع الشعر الجاهلي» والشاعر الجاهلي يقيم الرابطة بين المشبه والمشبه به على أساس حسي»(٢٦).

وإذا كانت العلاقة بين المشبه والمشبه به في الصورة البصرية علاقة حسية «فإن هذه العلاقة الحسية ليست وحدها فبجانبها علاقة معنوية»(٢٧) وهي هنا تتمثل في عنف القتال ومرارته وأهواله.

وقد بدت ملاحظات الدكتور نصرت عبد الرحمن صائبة فيما يتصل بالصورة الحسية في الشعر الجاهلي حين قال : «وأول ما نلاحظه في الشكل الحسي للصورة الجاهلية هو الصورة البصرية، فإن الكثرة الكاثرة من الصورة الجاهلية بصرية»(٢٨) ثم لاحظ كذلك «أن أبرز سمة للصورة البصرية الجاهلية هي الحركة، فكل شيء في التصوير الجاهلي يكاد يظهر متحركاً»(٢٩)

فإذا تأملنا، في ضوء هذه الملاحظات، الصورة البصرية كما مرت بنا في هذه اللوحة أو فيما مر بنا منها في اللوحتين السابقتين عليها فإننا نستطيع باطمئنان تام أن نقرر وجود هذه الركائز الأساسية في الصورة البصرية عند عنترة فأنت ترى هنا أن صورة الرماح التي أشرعت بكثرة في صدر الأدهم صورة بصرية غير ثابتة، وعلى العين أن تتابع حركتها الدائبة، وقد أشرعت في لبان الأدهم، وصورة السيوف التي بدت تومض إيماض البرق صورة لا يكاد يستقر البصر عندها، فهي غير ثابتة، حيث تلمع في هذا الجانب، فيرى لمعانها، ثم سرعان ما يخبو حين تختفي وسط الغبار الأقتم، ليظهر لمعانها في جانب آخر بأيدي الفرسان على كثرتهم الكاثرة، تتحرك بها أيديهم حركة دائبة في غير انتظام، ولذا كان لمعانها أيضاً في حركة دائبة غير منتظمة، ولذا استعان الشاعر على نقل الإحساس بحركة هذه السيوف الدائبة وظهورها بين تارة وأخرى وسط العجاج الأقتم بكلمة «تومض» واستخدامه لهذه الكلمة دون غيرها مثل كلمة «تلمع» أو «تضيء» فيه دلالة واضحة على أن الشاعر كان يختار كلماته بدقة متناهية بحيث تقوم الألفاظ بوظيفة نقل الإحساس بالصورة كما وقعت. فالومض في اللغة هو اللمع الخفيف قال ابن الأعرابي «الوميض أن يومض البرق إيماضة ضعيفة ثم يخفى ثم يومض»(٣٠) فاستعار الشاعر دلالة هذه الكلمة لومض السيوف وسط العجاج الأقتم، فالتشبيه هنا تمثيلي تصويري، إذْ عليك أن تنقل بصرك من ومض البرق الذي يظهر ثم يختفي وسط السحاب الركم، إلى ومض السيوف وسط العجاج الأقتم، فالتشبيه التمثيلي هنا لا يقع على السيوف وحدها ولكنه يقع على أرض المعترك كلها، فالشاعر لم يقل إن السيوف تومض كإيماض البرق، وإنما جعل ذلك كومض البرق وسط السحاب الركم لتقابل ومض السيوف وسط العجاج الأقتم

في صورة مركبة غير بسيطة متحركة غير ثابتة بصرية تقتضي متابعتها بحاسة البصر دون غيرها.

ويمكن تتبع مثل هذه الصور البصرية في غير مشهد من مشاهد هذه الوقعة التي حمي فيها الوطيس. أمَّا الصورة السمعية فيكاد صوتها يغلب على كل جنبات هذه اللوحة. وهذا أمر مقرر في مثل هذا الموقف الذي تزيغ فيه الأبصار وسط اختلاط القوم بعضهم ببعض، حتى لا تستطيع أن تحقق صوراً بعينها، بينما تستطيع أن تحقق حركة لا تهدأ وأصواتاً تتجاوب هنا وهناك، ففي مثل هذه اللوحة العامة تسيطر الصورة السمعية ويحكم إطار اللوحة حركة واضطراب مستمران.

وقد استعان الشاعر بعدد غير قليل من الألفاظ التي أعانته على أداء الصورة وهي ألفاظ اشتق منها السمع معتمداً في المقام الأول على ألفاظ تحوي في ذاتها القدرة على نقل الحس السمعي الذي يمكن أن تتبينه بوضوح وسط هذه الجلبة العالية من أصوات الحرب التي اختلط فيها أصوات الفرسان بوقع حوافر الخيل وصليلها وقعقعة الرماح وصليل السيوف وصيحات القتلى.

فكل صورة سمعية هنا تقترن بصورة بصرية متحركة، استعان الشاعر في تحريكها بجملة من الألفاظ التي أعانته على تصوير حركتها بما يحمله من قدرة على نقل الإحساس بالحركة.

فالرماح مشرعة في لبان الأدهم تارة وتنوشه من كل جانب تارة أخرى. والسيوف «تومض»، والدماء تجري، والفوارس في حومة، فكل شيء متحرك غير ثابت في جملة هذه الصور. وهو أمر إنْ لم تفرضه طبيعة الصورة الفنية في الشعر الجاهلي فإنما تفرضه طبيعة وخصوصية الموقف هنا، فالصورة منتزعة من ساحة قتال مرير كل شيء فيها متحرك حركة لا ينبغي لها أن تهدأ، وتلك سمة القتال.

فإذا ما انتهى الشاعر من نقل هذا المشهد العام للموقف يومئذ ووضعه في جملة من الصور البصرية والسمعية التي أحاطها بالحركةَ في كل جزء من أجزائها، ثم وضع ذلك كله بين يدي عبلة بوصفه راوية لوقائع ومشاهد ذلك اليوم. ومبرزاً بإلحاح شديد حاجة قبيلته له وقد اشتد الخطب من حولها. بعد أن انتهى من تقديم هذه الصورة الرائعة راح يتحدث عن بطولته يومئذ، أو بعبارة أدق راح ينتزع من بين الصورة الكلية للمشهد عدداً من الصور الجزئية التي تظهر بطولته في ذلك اليوم. وقد بدأ ذلك بمشهد عام للقوم.

ففي الصورة الأولى نرى القوم وقد «أقبل جمعهم» وهم «يتذامرون» في صورة بصرية متحركة مثلت حركتهم وهم يندفعون نحوه، وصورة سمعية نقلت أصواتهم وهم «يتذامرون» أي يتصايحون ويحث بعضهم بعضاً، فأصل الذمر الصياح. ثم يمضي عنترة بعد ذلك مركزاً الضوء على صورته بصفة خاصة، التي تبرز ما كان له من فضل مذكور في وقائع ذلك اليوم. وتؤكد على أن البطولة كانت له دون غيره في كل مشاهده، وقد بسط عنترة صورة بطولته يومئذ في غير بيت من شعره، وحرص على أن يوفر لها كل ما يمكن أن ينهض بها إلى مستوى التمثيل الحي مستعيناً على نقل هذا الحس بعدد من الصور البصرية والسمعية ومستعيناً بقدر من الألفاظ المختارة التي أعانته على نقل هذا الحس سواء ما اتصل منه بالبصر أو بالسمع أو الحركة.

والصورة التي اختص بها عنترة نفسه لإظهار بطولته جعلها قسمة بينه وبين فرسه الأدهم. فالبطولة معقودة للاثنين معاً للفارس والفرس.

أما الفارس فقد صور لحظة اندفاعه مكرًّا على أعدائه ثم لحظة اختلاطه بهم في قتال مرير بعدد من الصور الجزئية الصغيرة هي في جملتها تشكل الصورة الكلية لبطولته وبطولة فرسه يومئذ.

فنحن نراه وقد لبَّى دعاء قومه له في التقدم، يندفع على ظهر جواده السابح النهد يخترق به صفوف أعدائه يعمل فيهم الطعن «طوراً يعرض للطعان»، وتارة يأوي به إلى جيش كثير ملتف ذي قِسِيّي كثيرة من ذوي المنعة والعزة، مجتمعين غير متفرقين في جهة واحدة. ثم ينتقل إلى صورة أخرى من مشاهده في ذلك اليوم بناها على ثلاث صور جزئية صغيرة.

* صورة لأرض المعترك، فهي خبار «والخبار من الأرض ما لان منها وكانت فيه جِحَرة، أي جحور، وذلك أشد ما يكون على الخيل(٣١)

* صورة لخيل أعدائه التي اقتحمت عليه فهي «عوابس» والعوابس من الخيل الكوالح الوجوه لما ذاقت من شدة الحرب وهي ما بين «شيظمه» وهي الطويلة من الخيل. «وأجرد شيظم» جمع بين الطول والشعر القصير الأملس وهما من أعظم صفات العتاق من الخيل.

فإذا ما اطمأن إلى حال الموقف حينئذ وما فيه من هول شديد بدا في صورة هذه الأرض التي تضيق بذكرها الأنفاس فضلا عن اقتحامها، وبدا في صورة هذه العتاق الكوالح الوجوه

من خيل أعدائه، وقد اقتحمت أرض المعترك لا تلوي على شيء غيره. حتى إذا اطمأن إلى أنه صور ذلك كله جاء بالصورة الثالثة تحمل ما صنعه بهذه الخيل فجعل ذلك في صورتين جزئيتين صغيرتين : صورة له تضمنها قوله:«ما زلت أرميهم بثغرة نحره ولبانه» أي ما زلت أقاتلهم وأكر عليهم بصدر الفرس (وصورة للفرس وقد «تسربل بالدم،» وازْوَرَّ من وقع القنا بلبانه»، «وشكا إليه بعبرة وتحمحم»

فنحن أمام صورة حسية خالصة، استعان الشاعر في نقل مكوناتها الحسية بعدد من الصور البصرية والسمعية، أقدره على ذلك اختياره للألفاظ ذات الإمكانات القادرة على نقل الإحساس بالسمع أو البصر. وليس هذا فحسب بل وقادرة على تحريك هذا الإحساس «فالخيل تقتحم» ولكنْ حَرِص الشاعر على أن يورد كل تفاصيل الصورة مهما كانت دقيقة فمضى يضيف إلى هذه الصورة ما يتممها، أو بعبارة أدق ما يتمم المعنى المعنوي الذي يسعى إلى تأكيده، فوصفها «بالعوابس» ووصف الأرض التي اقتحمتها «بالخبار»، فالإطار العام للصورة البصر واللمس. فهي صورة بصرية لمسية يتركز فيها البصر على الاقتحام، والوجوه الكوالح ويتركز فيها اللمس على صورة الحصى الذي تفتت من شدة وقع حوافر الخيل. وتبدو الحركة في هذه الصورة مشتقة من لفظ «تقتحم».

فإذا انتقلنا إلى المشهد الثاني رحنا نتابع بالبصر عنترة وهو «يرميهم» والرمي لا يكون إلا بالسهم، وقد اختار الشاعر كلمة «مازلت» ليدل على أن الرمي استمر زمنا، وأن حركته في الرمي كانت دائبة، ثم نراه يحدد لنا مكان الرمي، إذْ كان يرميهم بثغرة نحر فرسه ولبانه، وفي هذا إشارة واضحة إلى أنه كان أيضاً يقتحم على أعدائه بصدر فرسه الذي بدا في اقتحامه سابحاً منطلقاً، فالصورة هنا، كما ترى، صورة بصرية خالصة، تحيط بها الحركة في كل جزء من أجزائها. وكان عماد الشاعر في إظهار كل هذه المعاني الحسية المتحركة على الألفاظ التي تحمل قدرة على اشتقاق الحس البصري، وقدرة ثابتة على تحريك هذا الحس. فإذا رجعنا إلى القول السابق من وجود علاقة معنوية متضمنة في الصور الحسية قلنا إن هذه العلاقة هنا تتمثل في معنى البطولة وأسبابها.

فإذا مضينا نلتمس بقية هذه الصور الحسية التي حشدها الشاعر في هذا المشهد تراءى لنا فرسه الأدهم في خمس صور جزئية أخرى بدت لنا على النحو التالي :

الصورة الأولى وقد «تعاوره الكماة مكلم»
الصورة الثانية له والرماح مشرعة في لبانه «كأنها أشطان بئر».
والصورة الثالثة له «وقد تسربل بالدم».
والصورة الرابعة له وقد «ازْوَرَّ من وَقع القنا بلبانه».
والصورة الخامسة له وقد «شكا بعبرة وتحمحم».

كل هذا الحشد من الصور عقدها عنترة لفرسه، وكأنه يعقد له جانباً من البطولة في هذه الحرب، وكحرصه على إحاطة صور بطولته بكل ما ينهض بها نحو العمل الفني المتقن، وكحرصه أيضاً على أن يحيط صور بطولته هو بما ينهض بها إلى مستوى التمثيل الحسي النابض بالحركة، كان حرصه بالدرجة نفسها على إحاطة صور البطولة التي عقدها لفرسه هنا في هذه الصور الخمس بل إن الشاعر ليضيف إلى هذا الفرس من الصفات ما نحمله على أنه إسقاط نفسي لبعض ما كان يعانيه الشاعر من هول هذه الحرب وشدتها، فجعل ذلك معاناة للفرس، والواقع أنه كان يعاني مما يعانيه الفرس فرأى أن يضيف هذه المعاناة لفرسه اعتداداً بنفسه، وارتفاعاً بها عن الشكوى والضيق.

فإذا مضينا في تلمس عناصر الحس البصري والسمعي في هذه الصور التي اضيفت للفرس ترامت أبصارنا لتتابع هذا الفرس وقد تعاورته الكماة من الفرسان من كل جانب فأصابوه بجروح في مواضع مختلفة من جسمه. ثم نراه بعد ذلك وهو يندفع بعنترة نحو أعدائه، بينما اتجهت رماح هؤلاء الأعداء مشرعة حتى وقعت في صدره.

وقد مثّل الشاعر صورة هذه الرماح وهي مشرعة بصورة حسية مألوفة الهيئة يومئذ، وهي أشطان البئر. هذه الصورة التي أَلِفَ الشاعر رؤيتها يوم كان يرعى إبل شداد أبيه زمناً طويلاً، نجده قد استحضرها حين رأى صورة الرماح المشرعة.

أمّا لماذا وقعت هذه الرماح في صدر الأدهم بصفة خاصة فإن هذا يقتضي أن نتابع حركة الصورة منذ بدأها الشاعر. ويقتضي أن نقف عند دلالات الألفاظ البعيدة وهي التي رمى إليها الشاعر.

فقوله «كَرَرْت» يعني أنه اقتحم إلى أعدائه على فرسه، والاقتحام يقتضي أن يندفع الفرس مشرقاً بصدره، ومن هنا يمكن أن نفسر لماذا وقعت رماح الأعداء في «لبان الأدهم» الذي

بدا وقد «تسربل بالدم».

وهذه الصور الثلاث لحالة الفرس في كرّه وتعاور الكماة له، ووقوع الرماح في صدره قادت بلا شك إلى الصورة الرابعة التي جاءت بوصفها نتيجة مترتبة للصور الثلاث المتقدمة وهي قوله «فازورّ من وقع القنا بلبانه» والإزورار الإعراض، كأن هذا الفرس أعرض لما رأى الرماح تقع بنحره، ثم «شكا» وشكوى الفرس لا تكون إلا بما يظهر عليه من أثر ما لقي من الشدائد وقد بدا أثر ذلك في «العَبْرة والتحمحم».

أي موقف هذا الذي يجعل هذا الفرس يضيق ويعرض ويشكو ألا ترى أن الشاعر قصد إلى معنى معنوي هو ثمرة هذا الحشد من الصور الحسية التي حشدها. وهو تصوير جلده وصبره هو على هذه الحرب، ومن هنا يصح القول إن العلاقة الحسية في الصورة ينبغي أن يكون بجانبها علاقة معنوية.

لقد كان عنترة في هذا الشعر وغيره من شعر البطولة في ديوانه ليس فقط زعيماً لشعر الفروسية والبطولة وإنما زعيماً لها من الناحية الفنية كذلك. فلوحة البطولة عنده تخضع لتقاليد فنية محكمة وأسس ومقاييس دقيقة يحيط بها إطار المذهب الفني الذي كان يأخذ بأسبابه، وهو مذهب الصنعة الفنية أو مذهب التجويد الفني، فنحن نرى أن كل شيء في هذه القطعة من شعره كان الشاعر قد خطط له تخطيطاً فيه كثير من الروية والأناة وتكرار النظر، ولعل أبرز ما يميز هذا العمل عنده احتفاله بالصورة الفنية بصورتها الكلية وما يحشده فيها من الصور الجزئية التي راح يوليها عناية فائقة لا تقل أبداً عن احتفاله بالصورة الكلية، فهو يقف عند ما دق منها وصغر، ولا يزال دائباً على ملاحقة تفاصيلها وجزئياتها مهما دقت حتى يضعها في مكان واضح من الصورة الكلية، وهو لا يلاحق مثل هذه التفاصيل الدقيقة إلا لما يجده فيها من صور معنوية تعد لبنات حية في الصورة الكلية للبطولة.

وإنك لتجد هذا الاحتفال الشديد بالألفاظ، فالشاعر يقف أمام اللفظ منتقياً، فاللفظ فيما مر بنا من شعره هنا لفظ مختار قصد إليه الشاعر قصداً، ولم يعمد إليه عفواً، فالألفاظ وإن كانت تنثال عليه انثيالاً إلا أن من كان مثله، ومثل أضرابه من أرباب التجويد الفني، لا يقعون الا على اللفظ الذي يؤدي وظيفة لا تكون إلا فيه، ومن أهم خصائص اللفظ

أن يحمل ما يعين على نقل الحس وما يتصل به من السمع أو البصر أو اللمس أو الشم أو الذوق فاللفظ ينبغي أن يكون ذا طاقة على نقل الحس ليكون عوناً للشاعر في رسم صوره الحسية. وفيما مر بك من شواهد دليل على حسن استخدام عنترة لطاقات هذه الألفاظ في التصوير.

• • •

• الحواشـــي •

(١) محمد سعيد مولوي، ديوان عنترة تحقيق ودراسة، المكتب الإسلامي، دمشق ١٩٧٠م، ص ٢٠٧.

(٢) الديوان ــ صفحة الغلاف.

(٣) انظر: جمهرة أشعار العرب لأبي زيد القرشي، ٢/٤٩٩، هامش التحقيق رقم (٦)

(٤) بعد البيت (٤٦) هذا يبدأ الجزء الخاص بشعر البطولة وهو الجزء الذي تناوله بالنقد والتحليل.

(٥) الديوان، ص ١٢٣

(٦) المصدر نفسه.

(٧) نفسه، ص ١٢٢

(٨) نفسه، ص ١٢٣

(٩) انظر رأي الجاحظ حول هذا الموضوع في البيان والتبين ٢/٩.

(١٠) انظر الشعر والشعراء ١/٢٥٦، ٢٥٧.

(١١) دراسات في الشعر الجاهلي ص: ١٣٢.

(١٢) د. محمد زكي العشماوي، النابغة الذبياني ــ ص ١٦٨

(١٣) المرجع نفسه، الموضع نفسه، وذكر هناك مصدره.

(١٤) د. إبراهيم عبد الرحمن ــ الشعر الجاهلي وقضاياه الفنية والموضوعية، مكتبة الشباب. القاهرة ١٩٧٩ ص ١٣٥ ــ ١٤٧.

(١٥) أي إنه سريع اليدين خفايهما عند اللعب بالقداح، والقداح: سهام الميسر، وقوله إذ شتا: أي إذا اشتد الزمان وكان أشد ما يكون عندهم زمن الشتاء وكان لا ييسر فيه إلا أهل الجود والكرم.

(١٦) التجار: هم تجار الخمور، يهو لكثرة ماله يشتري كل ما عند هؤلاء التجار دفعة واحدة ولا يدعهم إلا وقد رفعوا راياتهم إيذانا بنفاد بضاعتهم.

(١٧) الديوان، ص ٢١١.

(١٨) أي هو يحمي ما يحق له أن يحميه ولا يتأخر عن ذلك أبداً.

(١٩) انظر تفسيره في الحاشية رقم (١٥)

(٢٠) انظر تفسيره في الحاشية رقم (١٦)

(٢١) البطل الشجاع الذي تبطل عنده شجاعة غيره.

(٢٢) السبت ما دبغ من الجلد بالقرظ ولم يجرد شعره وهي نعال كانت للطبقة المترفة وبخاصة الملوك ينتعلونها.

(٢٣) التوأم الذي يكون مع آخر في بطن أمه وهو أضعف له ـــ فنفى عنه ذلك ووصفه بكمال الخلق وتمام الشدة والقوة.

(٢٤) ابن قتيبة، الشعر والشعراء، ١/٢٥٦، ٢٥٧

(٢٥) انظر ص ١٧، ١٨ من هذه الدراسة.

(٢٦) د. نصرت عبد الرحمن، الصورة الفنية في الشعر الجاهلي، مكتبة الأقصى، عمان ١٩٧٦م، ص ١٧٩.

(٢٧) المرجع نفسه، ص ١٨١.

(٢٨) المرجع نفسه ص ١٨٧.

(٢٩) المرجع نفسه ص ١٨٧.

(٣٠) اللسان (ومض).

(٣١) انظر الديوان، ص ٢١٨، وفيه «وكانت فيه حجارة» والصواب ما أثبتناه. ويترجح هذا التوجيه بما ذكره المحقق من أن إحدى النسخ الخطية فيها (حجرة) بدلاً من (حجارة) وهنا تصحيف أيضاً، إذ الصواب (جِحرَة)، وفي اللسان (خ ب ر) ما يقوي هذا التوجيه للكلمة.

• المصادر والمراجع •

المصـادر :

- الجاحظ، أبو عثمان عمرو بن بحر (١٥٠-٢٥٥هـ)، البيان والتبيين، تحقيق عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة ١٣٩٥هـ.
- الزوزني، أبو عبد الله الحسين بن أحمد، شرح المعلقات السبع، دار صادر، بيروت د.ت.
- أبو زيد القرشي، محمد بن أبي الخطاب، (توفي أوائل القرن الرابع الهجري)، تحقيق د. محمد علي الهاشمي : مطابع جامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية، الرياض ١٤٠١هـ/١٩٨١م.
- عنترة بن شداد العبسي، ديوانه، تحقيق محمد سعيد مولوي، المكتب الإسلامي، دمشق ١٩٧٠م.
- ابن قتيبة، أبو محمد عبد الله بن مسلم (٢١٣ - ٢٧٦هـ)، الشعر والشعراء، تحقيق أحمد محمد شاكر، مطبعة دار إحياء التراث، عيسى البابي الحلبي، الطبعة الثالثة، القاهرة ١٩٧٧م.

المراجـع :

- إبراهيم عبد الرحمن محمد (دكتور)، الشعر وقضاياه الفنية والموضوعية، مكتبة الشباب، القاهرة ١٩٧٩م.
- محمد زكي العشماوي (دكتور) النابغة الذبياني، دار النهضة العربية، بيروت ١٩٨٠م.
- نصرت عبد الرحمن (دكتور) الصورة الفنية في الشعر الجاهلي مكتبة الأقصى، الأردن، عمان ١٩٧٦م.
- يوسف خليف، (دكتور) دراسات في الشعر الجاهلي مكتبة غريب، القاهرة ١٩٨١م.